【历史纵横】

唐文化中的胡风胡韵及其审美影响

罗 希
(西北大学 文学院,陕西 西安 710069)

摘 要:唐代东西方文化之间持续既久、此长彼消、相互吸收交嘈又相互排斥抵捂的大转型运动,它不仅改变了中国文化的内在格局,也改变了中国人的日常生活习惯。唐人好"新",这些从西方吹来的胡风胡韵不断考验着中国人的耳朵,从听众的听觉意识已经渗透到作曲家的创作表达,可以说是一次文化的心灵涤荡。

关键词:胡文化;音乐审美;西域音乐
中图分类号:K203 文献标识码:A 文章编号:1002-3240(2011)12-00026-03

一、唐文化中的胡风传入

隋唐五代时期是中国历史的"大开"时期,唐文化是其中的高峰,由出土文物可知,唐代美术、书法、文学、建筑艺术高度发达,诗赋歌曲丰富,乐舞双臂,满街皆胡人,人们穿胡装唱胡曲,从西方传来的土耳其斯坦和中亚音乐此时是中原的流行音乐,伎人演唱的胡曲是流行歌曲,他们的着装更是被唐代贵族争相模仿,《唐书·五行志》有记载:"天宝末,贵族及士民好为胡服胡帽。"风格是西北少数民族、印度、波斯等外国服饰的混合因素。初唐时朝中百官一度以"夷狄之戎服"为"公服",这些曾一度风靡隋唐朝野,受到社会普遍欢迎。唐诗中,人们更是以胡语来形容琵琶的声音,琵琶为唐人喜爱的乐器,其乐音动听如珠落玉盘,但因为琵琶作为外来乐器其演奏的胡乐较难理解,而胡语又充斥着社会生活,因而以此代称。

丝绸之路的进一步开放不仅带来了日常用品的交换,更带来了各种文化。首先,佛教僧侣跟随商队历经众多国家更迭,行走于"玉门关、阳关以西,葱岭即今帕米尔高原以东,巴尔喀什湖东、南及新疆广大地区",将宗教思想和文化传到东方,在西域音乐史研究中,佛教遗存丰富,汉文、巴利文、藏文佛典浩如烟海,其中载有大量珍贵史料,如王玄策前往印度时,见到王宫中百戏歌舞的盛况,由于王玄策西国行记已佚,佛经中的记录就成了唯一数据,因此佛经中大量的关于音乐的论述与描写都是音乐史的宝贵数据,沿着丝绸之路从印度到中亚、新疆、甘肃、陕西的佛教石窟群里也保留了极其丰富的音乐图像遗迹。

在官方支持下,喀什、布哈拉、撒马尔罕、印度等多地区音乐风格与中原音乐进一步融合,来自伊朗、粟特和突厥的伎乐人对中国的文化艺术做出了重要贡献,同时,中原的伎乐人表演也会出现在君士坦丁堡,这些都可以证明文化的交融是双向的,在丝绸之路上也有很多物质发现可以证明这一点:唐代黄褐色舞者陶俑、戴假面具的伎人俑、骑骆驼的乐队俑,这些人的面部是中亚人种的特征。玄宗时代,,胡乐流行民间"城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐","绿腰水调家家唱,白雪梅花处处吹",西市泼寒胡戏,寺庙佛乐震天;宫廷乐舞三百,轮番上演,造成了一幅生动的音乐生活图景。

二、唐文化中的胡韵胡曲

胡乐自北朝入华,《旧唐书音乐志》记载:"西域诸国来媵,于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安",对中原音乐特别是唐代音乐艺术影响巨大,作为东、西方乐舞文化交流的结晶,记录和印证了不同人群文化之间相互传播、交融的历史。由此可见,在不同的文化冲撞后产生的诸多内在深刻的社会文化各领域变革,唐文化具有多元的属性,胡风华风共存于其中,它的接受表现为三个阶段:

第一阶段,被接受的应是物质形态,如乐器。因为其外在模仿最容易先被掌握,符合主体的接受要求时自然被接受。

第二阶段,被接受的是脱离于物质载体后的音乐自身形式,如乐律、音乐风格。这种接受因地域观念和传统听觉习惯束缚而需要一个较长期的过程。

第三阶段,被接受的是音乐意识,如音乐思想。

音乐的声音是瞬间消失的,它不同于其他艺术形式可以传承至今。作为消失的艺术,音乐给研究者带来许多无奈,但是又留下了自由想象和理解的空间。

收稿日期:2011-03-02
基金项目:西北大学研究生创新基金(10YZZ08)
作者简介:罗希(1982-),女,陕西西安人,讲师,西北大学文学院博士研究生,研究方向为中国审美文化史。

《新唐书·礼乐志》提及："古之作乐者，知夫器之必有弊，而声不可以言传，惧夫器失而声遂亡也，乃多为之法以着之。"[1]音乐的这种转瞬即逝也正是她的魅力所在，为几代音乐学者所心驰神往，在每一个人的头脑中都回响着一个盛唐音乐。

虽然唐代音乐已不复存在，但可以从遗存的乐器接近历史。岸边成雄先生在《琵琶渊源》一文中谈到："日本正仓院中的乐器不仅是日本奈良时期的珍贵音乐文物，而且也是研究这些文物渊源地中国，甚至更远的西亚、印度等音乐文化极具价值的实物。正仓院有三种琵琶：四弦琵琶、五弦琵琶和阮咸。四弦曲颈梨型琵琶源于伊朗，是汉初由西域(新疆)传入中土，流行于唐代的乐器；五弦棒状直颈琵琶源于印度，北魏前后流入中国；阮咸则是由中国固有乐器弦数发展演变而来的乐器（也称秦琵琶）"。对于唢呐的起源，岸边成雄同时认为其起源来自于波斯，在其所著《伊斯兰音乐》中认为唢呐是波斯语的音译，他的观点对中国学者产生了很大影响。

中国音乐家田青先生曾考证龟兹乐器在隋唐各部伎中的使用。这些乐器中的外来部分自魏晋南北朝时期开始传入，至隋唐时期大量使用。

龟兹伎：竖笙模、琵琶、五弦、笙、笛、箫、革集、毛员鼓、都昙鼓、鼓、腰鼓、揭鼓、鸡娄鼓、铜钱、贝。

天竺伎：凤首签模、五弦、横笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钱、贝、琵革集、揭鼓。

疏勒伎：竖篓模、琵琶、五弦、笛、箫、革菜、答腊鼓、腰鼓、揭鼓、鼓

安国伎：篓模、琵琶、五弦、笛、箫、革菜、双革集、正鼓、和鼓、铜

康国伎：笛、正鼓、和鼓、铜钱。

高昌伎：竖签模、琵琶、五弦、笙、横笛、箫、肇案、腰鼓、鸡娄鼓、铜揭鼓、答腊鼓。

高丽伎：弹筝、卧笙模、竖签模、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小革巢、华集、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝。

文康伎：笛、笙、箫、境、铃、梁种、腰鼓。

燕乐伎：玉馨、大方响、笛筝、筑、卧笙模、大签模、小签模、大琵琶、琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶、吹叶、大笙、小笙、大竿集、小竿案、大小箫、正铜拔、铜钱、长笛、尺八、短笛、揭鼓、连鼓、赣鼓、浮鼓、歌。

清乐伎：钟、盘、琴、瑟、击琴、琵琶、签模、筑、筝、节鼓、笙、笛、旎、埙。

西凉伎：钟、馨、弹筝、撅筝、卧签模、竖笙模、琵琶、五弦、笙、箫、菜、小竿案、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钱、贝。[2]

陈寅恪先生曾在他的《隋唐制度渊源略论稿》中指出：隋唐文化的渊源来自于魏晋南北朝时期，即它是"不古不中"之起源，他认为隋唐文化不应与宋划归到一起。历史是有连续性的，对于历史上任何一种事项的研究应充分顾及其历史流程，用历史主义方法还原事实，重新评价。黄翔鹏先生曾有"传统是一条河流"的经典评论，对于文化的研究绝不能以朝代的更迭而进行割裂的机械式划分，"尽管历史永远迈向新兴阶段，但社会文化则以旧有基础为起点展开。"[3]汉魏至隋唐时期的乐器传承可以说明这一点，在唐代燕乐中大量使用的乐器在宋以后几乎消失殆尽。这是因为唐代博大的胸怀能够理解胡人热情奔放的审美情感，而进入宋以后传统儒家思想对礼乐的崇拜再次冲击了外来文明中的音乐表达。这种"逝去"也可以证明唐代文明开放而全面地接受外来文明影响，其审美风格发生转变，"不仅意味着社会外在形态的变革，更是文化艺术中的基本概念和范畴意识的转变，是人的心灵、思想和精神的内在结构的转变，不仅是人的实际生存的转变，更是人的生存标尺的转变"[4]。但是唐代发达的文化却被西域附属国传来的艺术文化全面影响，推测当时的西域文化也许承载着来自阿拔斯朝、天竺（印度）等文明的元素，而这些文明不仅与唐文化相峙，并以完全迥异于唐艺术的风格渗透进唐人心中。"帝又好羯鼓，而宁王善吹横笛，达官大臣慕之，皆喜言音律。"[1]这位皇帝甚至认为羯鼓乃八音之领袖，其它音乐是不能比拟的。《新唐书·礼乐志》在这一部分中评论为大概是因为这些被唐人喜好的音乐是羯戎的音乐，它的旋律节奏快慢适中，龟兹、高昌、疏勒、天竺这些地方都用这样的音调，其乐声急促，不同于汉人乐风。

中国音乐讲究"乐有歌，歌有曲，曲有调"。音乐的传承具有自身的特性，音乐中遗留下来未发生较大改变的是音律，即音高体系，它是以千年为单位，在中国古代音乐史上，唐以前的音律虽有变化（如汉代京房六十律，南北朝荀勖的笛律、晋王朴律等），但都是在中华音律体系内部变化，不是外来音素发生影响的杂交变化。中国古代乐律学在相当程度上较少接受社会文化历史带来的音乐形态演变过程的影响，其传承相对封闭，为我们今天从现存音乐中去理解中国古代音乐精神提供了可能，同时传统乐学所涉及的乐音的有关组合形式和艺术规律又根据不同时代实践需要缓慢变化，这一特征有助于我们理解唐代汉族与西域地区之间音乐文化特征及其审美差异。唐与西域通往以来，对中原音乐影响最大的莫属苏祗婆传入的"五旦七调"，而燕乐中应用的燕乐二十八调正是在此基础上发展而来，标示着胡乐的巨大深刻影响。"魏晋之乱以后，中原雅乐遗失，隋代宫商七声竟然不能通"（《隋书·音乐志》），当时的音乐家郑译论乐："七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能道""，即七声之内，有三声是对不上号的，其后在苏祗婆"五旦七声"理论的启迪下，悟出其中道理。此时，郑译整理的乐曲已深受胡风影响。《隋书·音乐志》载："先是周武帝时，有龟兹人苏祗婆，从突厥皇后入国。善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之，答之："父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰婆陀力，华言平声，即宫声也；二曰鸡识，华言长声，即商声也；三曰沙识，华言质直声，即角声也；四曰沙侯加滥，华言应声，即变征声也；五曰沙腊，华言应和声，即征声也；六曰般赡，华言五声，即羽声也；七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。""开皇乐议"是我国古代律学发展史上的一个重要事件。此外，龟兹七调调名与 1904 年在南印度出土的库几米亚马来"七调碑"调名亦有联系，其中有四个音音名一样，其余三音可能只是因音名不同而与七调不一致，"商调胡名大乞食调，又名越调，又名双调，婆罗门日帝释声也。角调胡名涉折调，又名阿谋调，婆罗门日那罗延天声也。羽调胡名般遮调，又

名平调，移风，婆罗门日梵天声也。变宫调胡名阿诡调也。”[3]这段十分重要的文字道明了汉胡、西域、梵印度音乐用调的关系，也表明了龟兹苏祗婆传入七调的渊源。这种相似性可以证明胡乐音律与中原音律的传承关系，进而从音律角度证明胡人文化对中原文化的深度影响。向达先生最早在他的《龟兹苏祗婆琵琶七调考原》一文中提出了龟兹苏祗婆琵琶七调源于印度北宗音乐的假设。此后，日本学者高楠顺次郎、林谦三、法国学者伯希等人根据印度的七调碑证明并修正了向达先生提出的理论假设。乐律乐调问题是音乐本体中心特征的核心所在，对这一课题的深入探讨将触及音乐本质目前学界的研究还在继续之中。

燕乐二十八调所用的调域，是由当时所奏琵琶的音位决定的，琵琶乐器正是使用这种律制演奏的，这也是琵琶不同于中华固有乐器演奏的根本原因，隋唐时期不同来源、不同形制的琵琶，在同一宫廷演出场所并用乃至合奏，定弦自应协调。琵琶作为外来乐器的传入已经得到广泛认可，而这种音律在今天的长安古乐中仍有遗存。今天的陕西音乐，如秦腔曲调、眉户、碗碗腔可知，仍保留著作为隋唐燕乐音阶遗存的苦音音阶，也称“中立音征调式”，它使用征调式七声音阶，与古代燕乐音阶的排列大致相同，后者可以溯源到隋唐时期的“燕乐”，是胡乐入华对中原传统音乐影响的直接体现。

据史书记载，公元 383 年，吕光西伐龟兹及焉耆一带，把西域的乐器和乐曲带到凉州，《婆罗门曲》大约就是在这一时期传入凉州的佛教乐曲中的一种，经改编成为西凉乐舞的组成部分。《新唐书·礼乐志》记载唐开元八年（公元 754 年），凉州都督（河西节度使）杨敬述向唐玄宗进献了《婆罗门曲》，天宝年间，唐玄宗将此曲配以歌词，更名为《霓裳羽衣曲》。《婆罗门引》、《婆罗门》、《霓裳羽衣曲》实则是一曲多名，同曲异名。西安音乐学院陈岱林老师曾指挥改编自《婆罗门引》的无伴奏童声合唱，其声调取自长安古乐旋律，词调则取自敦煌曲子词《望月婆罗门》。虽经改编（原谱在安史之乱后已亡佚。在南唐时期，李煜和大周后将其大部分补齐，但是金陵城破时，被李煜下令烧毁，至南宋年间，姜夔发现商调霓裳曲的乐谱十八段，这些片断保存在他的《白石道人歌曲》里），但是声调与词调相吻合，使我们得以窥探隋唐时期“胡乐新声”。

由此，音乐的传承存在两个个不同的层面，上文论述为第一层面，即音乐元素的内部关系和组成关系。

第二层面是将他们之间的关系提升为心理精神的体验，音乐文化既是一种过程也是一部作品，即是人类交往互动的一个成分，也是一个沉思关照的物件，各种呈交迭状的节奏不能被简约为一个共同的基本节拍，而是呈复数形式的“多层时间”形态出现，相互重迭的结构以相互冲突的节奏交相互动，西域文化与中原文化正是在这种多层次界面上的交织，音乐的文化在历史进程中走向多层次的契合与互融，它是多层交叉的，即审美的复杂性。

三、胡风影响下的文化特征与审美理想

唐代文化中的“胡”文化呈现出复杂、多元的历史面貌，胡乐是不能复原的，但是唐人爱胡乐的心（审美意识）是可以被感受的，当代文化人类学家格尔兹指出，对一个文化的分析了解需要通过文化的符号体系去解读其隐藏的意义，进而人与人得以相互沟通、绵延传续，并发展出对人生的知识及对生命的态度。

在胡文化影响下，唐人拥有如此丰富的感性生活，那么此时期的音乐审美意识是什么呢？

唐人音乐审美意识的变化，与外来胡乐的影响有密切关系，作为外来文化传入的胡乐与我国传统礼乐思想极为不同，礼乐思想讲求中正、典雅，讲求不过分，如古琴音乐，自认为纯正华乐，反对筝琶之声，那是因为它们的审美格调不同，古筝始于战国时期，虽为我国传统乐器，但多用于表现俗乐，演奏时感情充沛，琵琶更是因其作为外来乐器使用不同律调而不被传统礼乐思想接受。但是，唐人对胡人文化之所以情有独钟，正是由于其多变的文化色彩可以满足其感官享受，能够唤起他们在潜意识中深藏着的对自然之美、开放之美以及对人性本真的崇尚，胡文化能带来原始野味的美好憧憬与回忆。因此，胡乐作为外来乐舞传入中原，无论是音律还是审美意识都对中华固有音乐有重要影响，是感性与理性的双面存在，发达的艺术生活与局促的思想意识的双向展开。“西域乐舞风靡中原，大大丰富了以大唐为代表的善于博采众长的汉民族音乐文化体系；同样，中原文化以恢宏的气度接纳西域文化的同时，也以巨大的辐射力向西域输出它的文化精神资源与产品，给西域各民族的文化艺术宝库增添光彩。”

由上可知，中国音乐风格应该是全面的，它在不同时期融合了多地区音乐体系。有学者指出唐文化具有世界性，那么同样在这种文化影响下的中国音乐基因理应存留在我们的乐曲中，对流传至今的音乐进行基因重组、诠释是非常必要的。胡乐是不能复原的，但是唐人爱胡乐的心（审美意识）是可以被感受的，随着音乐古谱学、音乐民俗学、音乐形态学的建立与深入研究，胡乐的完整形态也将全貌呈现，那琳琅满目的西域乐器，那色彩斑斓的胡韵胡声，将使音乐史研究变得丰富而生动。如果说物质文化是盛世的基础，精神文化是条件，那么艺术文化则是盛开的花朵。西域的伎乐艺人带来了音乐歌舞和百戏，从宫廷庙堂到市井闾里，从国家节日庆典到官僚、文人的平常家宴小聚，随处都可以欣赏到外来音乐舞蹈的表演，可以说胡乐文化从乐人、乐器、乐曲、乐俗和乐舞五方面全面进入政治文化腹地长安，在唐代社会各个阶层广泛流行，对唐代中原地区音乐形式产生了广泛影响，此后的几百年都未有达及。

参考文献：

[1] (宋)欧阳修.新唐书[M].上海:汉语大辞典出版社,2004.363- 380.

[2] 田青.魏晋南北朝的佛教音乐[A].佛学研究论文集[C].2000.34.

[3] 霍旭初.论佛教对丝路音乐的影响[J].新疆艺术学院学报,2009,(2):14- 15.

[4] 杨燕迪.音乐的“现代性”转型——“现代性”在二十世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思[J].音乐艺术,2006,(27).

[责任编校：蒋民胜]